



Œdipe roi

Edipo Re
de Pier Paolo Pasolini

Fiche technique

Italie - 1967 - 1h50

Réalisateur :
Pier Paolo Pasolini

Scénario :
Pier Paolo Pasolini
d'après Sophocle

Musique :
Mozart
(quatuor en ut majeur)

Interprètes :
Franco Citti
(Œdipe)
Silvana Mangano
(Jocaste)
Alida Valli
(Mérope)



Franco Citti (Œdipe)

Résumé

Meurtrier du roi Laïos qu'il ignore être son père et époux de la reine Jocaste qu'il ignore être sa mère, Œdipe réalise ainsi l'oracle qui faisait de lui un parricide incestueux malgré lui.

Critique

L'histoire d'**Œdipe**.
On chercherait en vain au long de ce film une représentation du mythe accordée à la mythologie traditionnelle. Non que Pasolini ait renoncé à évoquer la Grèce archaïque. Au contraire. Il y parvient en utilisant comme dans d'autres films des «matériaux empruntés à divers secteurs de la culture » (Pasolini, *Les dernières paroles d'un impie*), plantant sa caméra devant les remparts ocres des cités du Sud marocain, se souvenant des masques d'Afrique et d'Océanie, des vestiges de l'art perse ou aztèque. Le résultat est d'une saisissante étrangeté. Ce film est autobiographique (...). Plus de

L E F R A N C E

soixante ans après la publication des *Trois Essais sur la sexualité* de Freud, comment Pasolini s'y prend-il pour préserver son originalité de créateur ? Le prologue et l'épilogue de son **Œdipe roi** se situent dans notre temps. Les premières images sont celles d'une ville, d'une rue, d'une maison qui ressemblent à celles qu'a connues Pasolini durant son enfance. Le conflit qui l'a dressé contre son père éclate au cours de la séquence finale, à la fois réaliste et elliptique. L'épisode marocain qui, sans transition, lui fait suite et soudain nous tire dans un autre temps n'est donc que « l'énorme songe du mythe » (*Les dernières paroles d'un impie*), songe qui s'achève par un retour à la réalité, c'est-à-dire à la vie de Pasolini, résumée en trois scènes consécutives : la poésie et les illusions de la jeunesse, l'aridité de l'engagement politique, le retour enfin au pays natal. « La vie finit comme elle commence. » Tel est l'ultime constat d'Œdipe. Film ambitieux et complexe, d'une grande richesse d'inspiration libre et toutefois maîtrisée.

Emmanuelle Neto
Guide des Films
Ed. Laffont, 1990

Mais enfin en quoi, se demandera-t-on, l'auteur d'**Accatone** et d'**Uccelacci e uccellini** pouvait-il être séduit par la destinée, cent fois contée (de Sophocle à Gide, de Corneille à Cocteau), du fils de Laïos et de Jocaste, parricide, incestueux, vainqueur du Sphinx et condamné à errer sans fin, aveugle et misérable, dans le désert de la Grèce antique ? Tout d'abord, et c'est déjà une excellente raison, parce que cette destinée, il l'a vécue profondément dans sa propre chair : comme chez beaucoup d'homosexuels (qui ne craignent pas de s'avouer tels et jouent sincèrement le jeu), la passion de la mère est si fortement ancrée en lui que le seul espoir de l'exorciser, en la sublimant, était peut-être de faire ce film. Déjà, on s'en sou-

vient, dans **L'évangile selon saint-Matthieu**, Pasolini avait tenu à faire figurer sa mère, dans le rôle de Marie, vieille et souffrante, au pied de la Croix. Quant à la détresse et à la maladie, il y a gros à parier qu'il a connu cela aussi. D'un point de vue moins subjectif, il est trop clair qu'Œdipe, bouc émissaire chargé par les dieux de crimes qu'il ne commet finalement que contraint et forcé, ployant sous le joug d'un implacable *fatum*, accomplissant tragiquement sa condition de poète errant, s'identifie assez exactement à l'idée que se fait Pasolini de l'artiste contemporain (lequel n'a, dit-il, d'autre ressource que celle de *de vivre dans un mensonge continuel*). Et l'Histoire de ces dernières années n'a-t-elle pas repris à son compte - même si elle les a désacralisées, ou recouvertes du manteau de la psychanalyse - les notions de déterminisme aveugle, d'hérédité morbide, de transcendance de l'individu ? Dès lors, ne convient-il pas que le poète de mots tout autant que d'images incarne à sa manière de telles notions ? Frère en cela du proxénète d'**Accatone**, Œdipe sera donc montré comme *révélateur* de l'imposture ambiante, comme une victime - par-delà ses crimes, plus symboliques que réels - de la société qui l'a forcé à être ce qu'il est. Assassiner le père équivaut pour lui à détruire la marionnette, à jeter le masque hideux qu'on voudrait l'obliger à porter. Il se libère, fût-ce au prix de son confort, de sa jeunesse, de sa vie. Il devient, véritablement, un héros de notre temps, et du même coup un martyr. Pasolini martyr ? Je sais bien que certains vont rire. Ils auront tort. Tout créateur est un martyr, dans la mesure où il va jusqu'au bout de son projet initial, où il l'assume totalement. Ce qu'a fait Pasolini, mythe et mystifications inclus.

Déplorons tout de même, çà et là, quelques maladresses, ou fioritures superflues : la rencontre avec le Sphinx, traitée avec une déconcertante brutalité ; une alternance de plans d'ensemble

et de gros plans dont la nécessité n'apparaît pas toujours ; des travellings avant sur le dos des personnages par trop insistants ; une musique d'accompagnement légèrement ronronnante (Pasolini l'a conçue à mi-chemin du réalisme et de l'opéra : je sais bien que cela recoupe ses plus chères préoccupations, cependant...), enfin, les cartons intercalaires calligraphiés, qui prétendent faire grand cinéma muet et auraient plutôt un air fâcheusement « Godard gothique ». Par ailleurs, Pasolini doit se débarrasser au plus vite d'une influence envahissante : celle d'Eisenstein.

Quoi qu'il en soit, de la tradition au modernisme, il n'y avait qu'un pas, à demi franchi dans **Œdipe roi**. Mais la vraie dimension contemporaine du mythe d'Œdipe, c'est dans **Théorème** qu'on va la trouver : ce deuxième film n'est en effet qu'une exacerbation subconsciente, une excroissance ou mieux un abcès de fixation, douloureusement « personnalisé », du précédent.

Claude Beylie
Cinéma n°13, mai 1969

« Maintenant tout est voulu, non imposé par le destin. » Telles sont les paroles que profère l'Œdipe de Pasolini en se crevant les yeux lorsqu'il assume la responsabilité de son double crime. Nous reconnaissons l'Œdipe grec, qui garde dans la catastrophe la seule fierté d'avoir devancé Apollon : « Aucune main n'a frappé que la mienne ».

Du mythe grec Pasolini a bien gardé l'essentiel : la double quête « extravagante et fiévreuse d'une conscience » : celle du jeune homme, impatient de savoir « seul et tout de suite » le secret de ses origines ; celle du Roi, soucieux de sa cité et qui jure de découvrir le criminel dont la faute cachée a plongé Thèbes dans la peste et la terreur.

A travers l'itinéraire de l'Œdipe, progressant de l'inconscience du mal à la connaissance du mal, Pasolini nous donne à déchiffrer une autre aventure,

spirituelle elle aussi mais plus obscure, où l'homme-Œdipe recule devant la connaissance ; et c'est l'Œdipe freudien qui tue le sphinx pour ne pas entendre le secret terrible et qui, ce faisant, précipite en lui-même, dans ses abîmes intérieurs, ce crime à deux visages qui n'en finit plus de ressurgir ; le père assassiné, la mère aimée d'amour.

Le père, Pasolini lui a donné l'aspect un peu ridicule d'un très jeune homme, gringalet, moins mûr et moins robuste, sous sa tiare et sa barbe postiche, que son fils Œdipe couronné de feuillage. Le père c'est le roi Laios qui barre le chemin au carrefour fatidique, c'est aussi ce petit officier de 1926 qui regarde d'un œil hostile l'enfant au berceau : «N'es-tu pas venu pour prendre ma place en ce monde, me ravir l'affection de celle que j'aime ? ». Car la fable grecque est insérée dans un récit moderne ; elle surgit comme le cauchemar d'un enfant qui a vu s'aimer son père et sa mère et qui a lu sur le visage du père une vague hostilité. L'Œdipe aux pieds gonflés, l'enfant porté au désert, semble chassé d'un paradis où serait restée sa mère. Celle-ci c'est Silvana Mangano ; elle a pour regarder son fils, l'inclinaison de tête, des mères bleues de Picasso ; dans l'enceinte de Thèbes, elle porte le masque blanc de la tragédie, et calme l'angoisse d'Œdipe de paroles apaisantes : «Pourquoi t'inquiéter ? Tant d'enfants ont rêvé de coucher avec leur mère». Mais chaque étreinte du couple incestueux fait surgir des flots de cadavres bubonneux ; et si les symboles des yeux crevés signifient dans la thématique grecque, la lucidité intérieure, dans la symbolique freudienne elle est la castration ; loin de signifier la libération d'Œdipe, elle serait le retour au tabou ; le meurtre du père n'a pas libéré le fils : la mère et toute femme lui restent interdites. On connaît la thèse développée par Freud dans *Totem et Tabou*, et qui lie la pratique de l'exogamie et le Tabou de l'inceste au meurtre du père : une scène ajoutée au mythe

grec semble s'y référer : c'est celle où le peuple étranger, celui de Corinthe, offre à Œdipe une fille à épouser : ce mariage apparaît licite, béni par le clan, encouragé par la tribu. Les mêmes fêtes, la même musique baignent les noces de Jocaste et de l'étranger sauveur de la cité. Mais le mariage exogamique se révèle être l'inceste et le fléau manifeste la colère des Dieux.

Si chargé qu'il soit de résonances freudiennes, l'**Œdipe** de Pasolini n'est cependant pas seulement l'œuvre d'un penseur ayant assimilé les théories d'un philosophe, c'est un film-confession où l'auteur exorcise ses propres peurs, ses propres fantasmes. Œdipe au désert c'est bien le héros du poème qui est au centre du roman *Théorème* : le fils deux fois exclu du paradis vert aux peupliers transparents. C'est aussi «l'intellectuel sans mandat» dont le corbeau figurait la version ironique et dérisoire et tout aussi désespérée que la version tragique. Car Œdipe, c'est aussi celui qui a gardé la flûte de Tirésias ; celui qui envoyait au devin son regard intérieur «au-delà du destin» mais qui reste en marge du malheur des hommes. Dans l'épilogue moderne, l'enfant du paradis vert a trente ans, il chante sur sa flûte d'aveugle, le double chant de sa religion et de sa foi communiste, aussi seul sur le parvis de la cathédrale de Bologne que dans les faubourgs ouvriers. Œdipe retourne alors pour y mourir aux lieux où sa vie avait commencé ; il n'est plus seul ; Angelo le messager de Thèbes guide ses pas, et c'est par ses yeux qu'il retrouve les seuls témoins de la félicité perdue, les peupliers «tout verts, tout verts».

André Tournès

Jeune cinéma n° 34, novembre 1968



Commentaire de Pasolini

Pier Paolo Pasolini : **Œdipe Roi** n'est pas un film entièrement antique. Il y a un prologue et un épilogue modernes. Le prologue, c'est l'enfance d'un petit garçon, qui pourrait être l'un de nous, et qui rêve tout le mythe d'Œdipe, tel que l'a raconté Sophocle, avec des éléments freudiens, bien entendu. A la fin, ce petit garçon est vieux et aveugle et il est un peu ce qu'en son temps Tirésias a été, c'est-à-dire une sorte de prophète, d'«homo-sapiens», de sage, qui joue des airs sur sa flûte et parcourt le monde contemporain. La première scène se passe à Bologne en 1967 et là ce vieil aveugle joue un air qui rappelle l'époque bourgeoise, le monde «libéral», le monde capitaliste en somme. La deuxième scène se passe à Milan près d'une usine où se trouvent des ouvriers et là, Œdipe joue sur sa flûte des airs de la Révolution Russe. A la fin, toujours à la recherche d'un lieu nouveau où s'établir, se fixer, il retourne vers ceux où pour la première fois il a vu sa mère, et dans le film, il est accompagné par le thème musical de la mère. Je n'abandonne donc pas totalement le monde moderne avec ce film, et d'autre part, dans le mythe d'Œdipe, il y a un grand nombre de thèmes éternels, donc actuels...

La différence profonde entre **Œdipe** et mes autres films, c'est qu'il est autobiographique, alors que les autres ne l'étaient pas ou l'étaient moins. Ou du moins l'étaient presque inconsciemment, indirectement. Dans **Œdipe**, je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Œdipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. Je raconte ma vie, mystifiée bien sûr, rendue épique par la légende d'Œdipe. Mais, étant le plus autobiographique de mes films, **Œdipe**, est celui que je considère avec le plus d'objectivité et de détachement, car s'il est vrai que je raconte une expérience person-

nelle, c'est une expérience terminée et qui ne m'intéresse pratiquement plus. Elle m'intéresse du moins en tant qu'élément de connaissance, de réflexion, de contemplation. Au fond de moi, elle n'est plus vivante, violente. Ce n'est plus une lutte ni un drame. Alors que dans mes films précédents, j'affrontais des problèmes violemment vivants en moi, ici, je traite un sujet qui s'est éloigné de moi. Cela donnera peut-être à mon film un plus grand esthétisme, mais aussi, j'espère, un recul humoristique qui existait moins dans les autres.

Cahiers du Cinéma n° 192
Août 1967

Le réalisateur

Incontestablement la plus forte personnalité du cinéma italien, la plus scandaleuse aussi comme le confirme sa mort crapuleuse à Ostie. Écrivain et poète, essayiste et scénariste (pour Bolognini, Fellini ou Soldati), il montre, dès son premier film d'après son roman *Una vita violenta* puis dans le portrait de **Mama Roma**, une prostituée qu'incarne Anna Magnani, son goût pour le prolétariat urbain vu dans une perspective où il mêle christianisme et marxisme. Après un film enquête sur la sexualité (**Comizi d'amore**), il surprend par une œuvre grave, **L'Évangile selon saint Matthieu**, d'un grand dépouillement dans l'image mais d'une force saisissante qui naît de l'interprétation moderne des textes saints : «Pour les soldats d'Hérode, affirme-t-il, j'ai pensé à la racaille fasciste, Joseph et la Vierge Marie ont eu comme modèles des réfugiés de tant de drames analogues du monde moderne.» Joué par des non-professionnels dont la mère de Pasolini, l'œuvre recherche une authenticité qui lui permette de coller au message évangélique. A cette première période de l'œuvre de Pasolini, que l'on ne saurait dire tout à fait néoréaliste, succède une deuxième vague de films, plus déroutants,

qui semblent vouloir remettre en question un certain nombre de mythes. On notera une utilisation de Toto (**Uccellacci e uccellini**) et de la Callas (**Médée**) qui nous éclaire sur le sens profond des intentions de Pasolini. A ceux qui dénoncent dans **Porcherie** la confusion de l'histoire et le malaise qu'elle provoque (scène de cannibalisme, le jeune homme riche mangé par les porcs, etc.), Pasolini répond : «J'utilise la caméra pour créer une sorte de mosaïque rationnelle qui rende acceptables, claires, affirmatives des histoires aberrantes.»

Dernière phase de l'œuvre de Pasolini : l'adaptation d'œuvres érotiques. Cela va du **Décameron** au chef-d'œuvre de Sade, **Les cent vingt journées de Sodome** (déjà évoquées par Buñuel dans **L'âge d'or**) dont l'histoire est transposée dans la république fasciste de Salò, film dur, souvent insoutenable, mais chef d'œuvre noir, parfaite illustration de l'univers de Sade à défaut d'être fidèle à son esprit.

Jean Tulard
Dictionnaire du cinéma
ed. Laffont, 1992

Filmographie

Accatone	1961
Mamma Roma	1962
La Ricotta (Le fromage blanc)	1963
La Rabbia (1 ^{ère} partie)	
Comizi d'Amore (Enquête sur la sexualité)	1964

Sopraluoghi in Palestina

(Repérages en Palestine pour l'Évangile selon Saint-Matthieu)

Il Vangelo secondo Matteo
(L'Évangile selon Saint Matthieu)

Uccellacci e uccellini 1966
(Des oiseaux petits et grands)

La terra vista della luna 1967
(La terre vue de la Lune)

Che cosa sono le nuvole ?
(Qu'est-ce que les nuages ?)

Edipo re
(Édipe Roi)

Teorema 1968
(Théorème)

Appunti per un film sull'India
(Notes pour un film sur l'Inde)

La sequenza del fiore di carta 1969
(La séquence de la fleur de papier)

Porcile
(Porcherie)

Medea 1970
(Médée)

Appunti per un'Orestide africana
(Carnet de notes pour une Orestie africaine)

Il Decameron 1971
(Le Décaméron)

I Racconti di Canterbury 1972
(Les Contes de Canterbury)

Il fiore delle mille e una notte 1974
(Les Mille et une Nuits)

Salò o le 120 Giornate di Sodoma 1975
(Salò ou les Cent Vingt Journées de Sodome)